

Summer 2014

Ancres invisibles

Jimia Boutouba

Santa Clara University, jboutouba@scu.edu

Follow this and additional works at: https://scholarcommons.scu.edu/mod_lang_lit



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Boutouba, J. (2014). Ancres invisibles. *Expressions Maghrébines*, 13(1), 129–144.

Copyright © 2014 Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines. Reprinted with permission.

This Article is brought to you for free and open access by the College of Arts & Sciences at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Modern Languages & Literature by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact rscroggin@scu.edu.

Ancre invisible

Jimia Boutouba
Santa Clara University

Le théâtre est un lieu déterritorialisé, un peu utopique où l'on peut voir ce qui dans la vie passe inaperçu, où l'on peut voir, grâce à l'accentuation, à la dilatation, à la formalisation qu'apporte un rituel, à la fois la vie et son spectre.

Jean-Pierre Sarrazac

La reconnaissance, n'est-ce pas au final une hospitalité inconditionnelle ?

Ahmed Boubeker

En novembre 2011, surgissent sur les planches de la Maison de la Culture de Grenoble des silhouettes d'hommes peu habitués aux feux des projecteurs. Dans une pièce justement intitulée *Invisibles* (2011a), Nasser Djemaï met en scène de vieux travailleurs immigrés maghrébins, des « chibanis » aux cheveux blancs voués à l'oubli, au silence et au mépris. Après un travail vidéo, audio et photographique assidu, et de nombreux entretiens réalisés dans des foyers, des cafés et des mosquées avec une foule d'anonymes, Nasser Djemaï saisit la trame d'une histoire cachée, voire reniée, qui ne se rappelle à nos consciences qu'à travers l'apparition insolite de silhouettes courbées au silence assourdissant qui errent comme des âmes en peine dans les cafés et les centres commerciaux. Pas lourd, regard fuyant, ils hantent de leur présence et de leur vieillesse une société qui ne les voit pas, qui ne les voit plus. Hommes de l'exil, travailleurs de l'ombre, leur présence est aussi ignorée que leur histoire, bien qu'ils aient porté à bout de souffle la machine économique de cette France des Trente Glorieuses qui doit son succès insolent à ces milliers d'anonymes qui ont monnayé leurs bras, leur corps, leur santé à

prix réduit, dans les mines, usines et chantiers de construction. Plus d'un demi-siècle plus tard, au moment où la mort guette la plupart de ces vieillards, une urgence se fait sentir : celle de briser le silence. Mais comment dévoiler cette histoire ? Comment l'arracher aux affres de l'oubli ? Comment l'ouvrir à une parole réfractaire et lui redonner sa place dans l'histoire nationale et la mémoire collective ?

Ces questions lancinantes sont au cœur du projet d'écriture de Nasser Djemaï, comédien et dramaturge, mais aussi fils d'immigré algérien, qui ressent plus que quiconque ce silence qui scinde son histoire, son héritage culturel, en deux. De ce blanc monumental, de cette bande de silence qui se dresse entre lui et ces hommes (son père ?), entre lui et son passé, Djemaï fait surgir la trame d'un récit dramatique, une tragédie des temps modernes où le tragi-comique délie les langues, déroule les destins et heurte les consciences. Ce n'est point un théâtre d'ombres que nous propose Djemaï, mais bien une pièce vibrante de poésie où ces hommes s'animent, se parlent et nous parlent, loin des clichés qui ont nourri l'imaginaire français longtemps aveuglé par le mythe du retour dont il affublait ces hommes. Ce retour, ces hommes l'ont certainement rêvé. Mais il suffit de promener son regard sur les bancs bordant les allées dans les parcs, les foyers aux façades disgracieuses, pour voir qu'ils sont bel et bien là, toujours là, enracinés dans cette France qu'ils ont reconstruite, pétrie de leurs mains et remodelée à la sueur de leur front. Ce sont ces éclats de vie que Djemaï nous propose de découvrir, leur ancrage dans la société française, leur legs à cette France peu soucieuse de leur présence. Dans cette pièce, c'est tout un pan d'histoire et un univers particulier qui sont éclairés d'un jour nouveau, littéralement mis en scène par l'irruption spectaculaire de ces « immigrés » qu'on découvre truculents, bavards, rieurs, querelleurs. Ici le regard et les rapports s'inversent. Les hôtes, ce sont eux. Ils nous convient dans leur modeste intérieur, nous invitent à partager l'intimité de leur quotidien, et l'espace de vie qu'ils ont conquis à chaque instant. Depuis l'espace dénudé du foyer érigé en scène, Djemaï retranscrit des tranches de vie en décalage, en différé, qui témoignent d'un passé qui s'échappe à lui-même, qui ne se prête pas facilement à une mise en intrigue. Il traduit ce qui ne saurait se donner comme présence pleine, pénétré par le silence et l'absence. Djemaï met ainsi en scène une histoire nouvelle, au sens foucaldien du terme, une histoire qui réclame au premier chef l'intégration du discontinu dans la démarche même du dramaturge qui l'envisage comme un objet à construire, tout comme le discours qui s'en saisit. *Invisibles*

s'élabore aussi sur une spectropoétique (Derrida 1993) qui se veut plurielle et qui donne à voir des absences de personnages, montrant visuellement l'invisible. La pièce inscrit en plein le risque de la perte de l'histoire, la fantomisation de l'humain ; elle remplit l'absence et transforme l'impalpable (la trace) en visible, voire lisible, nous incitant ainsi à une réflexion profonde sur l'histoire, la mémoire et la mort.

Invisibles s'ouvre sur l'entrée en scène fracassante d'un jeune homme, Martin, désormais seul face à un destin fragmenté et une généalogie incertaine. Sa mère, qui vient de décéder, lui laisse, non pas un témoignage, mais une énigme à résoudre dont les indices se trouvent dans un coffret accompagné de ce mystérieux message chuchoté à l'oreille de l'infirmière : « mon fils, il faut qu'il sache... il faut qu'il retrouve son père, donne-lui aussi le coffret... Docteur Raphaël... il comprendra tout... El Hadj... Lui, il saura... » (Djemaï 2011a : 11). C'est par cette relique et ces bribes de phrases que Martin découvre les traces d'un passé en fragments. Armé de ces seuls indices, il se met en route vers son destin. Être désancré au passé indéterminé et à la généalogie incertaine, il se retrouve bientôt à l'entrée d'un foyer Sonacotra peuplé de vieux migrants. Dans cet espace insolite aux marges de la communauté nationale, Martin rencontre quatre hommes, Driss, Majid, Shériff et Hamid, qui vivent quelque peu en reclus et se relaient pour prendre soin d'un cinquième homme, gisant inconscient dans sa chambre. Il s'agit du mystérieux El Hadj que Martin recherche. Dès le premier contact avec cet espace d'un autre temps et ces hommes venus d'ailleurs, Martin est désorienté. Il chancelle, vacille et bascule dans le monde des ombres. Par delà les corps, par delà le temps, des voix parviennent du fond de la scène, celle de la mère de Martin, celle de son amie Emma, et celle de son collègue Guillaume ; voix acorporelles, hors-scène, qui hantent Martin et transforment ses rapports avec son monde familial et celui qu'il découvre en pénétrant dans le foyer. Ainsi, dès le début, visible et invisible, spectral et quotidien se côtoient pour former la trame dramatique de cette pièce qui se décline en vingt-deux tableaux presque exclusivement dans le huis-clos du foyer. Dans cet espace insolite, le temps devient imprécis, comme suspendu. Seuls quelques marqueurs temporels, assez vagues (« le lendemain », « un peu plus tard », « quelques jours plus tard ») viennent scander la descente de Martin dans ce royaume d'Hadès. Lieu de « passage » et lieu de partage, cet espace liminal rappelle le tiers-espace de Homi Bhabha (1994), dans lequel les différences s'articulent et produisent les constructions imaginées

d'identités nouvelles. Un tiers-espace qui vient perturber les histoires qui le constituent et fait surgir d'autres positionnements. C'est dans cet entre-deux, dans cet espace décentré, que la rencontre a lieu : celle de Martin au passé inconnu avec un groupe de vieux migrants au passé occulté. Destins échoués, ils se donnent la réplique. De cette rencontre insolite naîtra un lien et un récit dramatique qui se tisse entre le réel et le fantasmé, le présent et l'absent, la mort et le spectral.

La scène hospitalière

Les quatre chibanis que la pièce fait surgir de l'ombre appartiennent à cette génération d'hommes qui, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sont recrutés massivement dans les anciennes colonies, notamment au Maghreb, comme main d'œuvre non qualifiée effectuant un travail parcellisé. Brimés et exclus, souvent perçus et construits comme « des hommes fortement empreints de l'habitus communautaire, [ils] n'existent (idéalement) que comme membres du groupe » (Sayad 1999 : 107). D'ailleurs, dans l'inconscient national alors fortement empreint de l'idéologie coloniale, ces hommes n'ont d'autre identité que celle d'étrangers séjournant en France *provisoirement* et exclusivement pour des raisons de travail. « Un immigré », nous dit le sociologue Sayad, « c'est essentiellement une force de travail, et une force de travail provisoire, temporaire, en transit » (2006 : 50). Cette illusion du provisoire collectivement façonnée et entretenue par les discours socio-politiques se prolonge également dans le logement. La substitution de la figure de l'indigène transplanté par celle de l'immigré décolonisé s'accompagne en effet d'une transformation des modes de logement qu'on leur réserve. Les camps et les bidonvilles disparaissent du paysage urbain français, remplacés peu à peu par des foyers de migrants, conçus pour appréhender ces immigrés décolonisés et qui finissent par les assigner durablement à un habitat temporaire (Bernardot 2008).

Mais alors que les discours et pratiques socio-politiques n'ont de cesse de soustraire ces hommes au regard, les plaçant à l'ombre de la conscience nationale et aux limites du non-dit, la scène théâtrale, elle, s'ouvre à leurs mots/maux. C'est en effet au théâtre que les premières générations d'immigrés ont trouvé les premiers échos de leur vie ; c'est au théâtre qu'ils se sont vus, découvert une parole, une présence, une voix. Au début des années 70, dans le sillage des revendications de Mai

68, est apparu en France le théâtre de l'immigration. Terme réducteur, comme nous le rappelle Achmy Halley (1994), mais qui a permis à des metteurs en scène et comédiens issus de l'immigration maghrébine de porter à la scène leur quotidien miséreux de migrants doublement exilés, de leur pays d'origine et dans la société qui les « accueille ». Aussi artisanale qu'elle fut, cette parole qui s'incarne dans le jeu théâtral permet d'entrevoir des tranches de vie affectées par le tragique des circonstances de leur exil. Subventionnées par des associations sociales et culturelles, ces troupes marginales se produisent souvent devant un public marginal, presque à huis clos, dans des centres culturels, des usines en grève, des foyers de migrants, des hangars, des marchés (Le Gallic 2010 : 104), largement ignorées par la critique dramatique et invisibles au grand public. Un tournant s'opère pourtant en 1975 qui voit naître le premier festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés. En 1979, une nouvelle édition de ce théâtre s'étend à toute l'Europe en affichant « la volonté de préserver une identité culturelle [...] et cela contre les tentatives d'assimilation du pays d'accueil » (157). Théâtre de la vie, les pièces qui s'y jouent ont vocation de témoignage, représentant les luttes d'une minorité et se faisant le reflet d'une culture immigrée pétrie dans l'exil.

Les années 1980 marquent, elles, un autre tournant car c'est l'époque où la France se « découvre » soudainement d'autres visages, d'autres voix qui surgissent des entrailles des banlieues comme des ombres menaçantes à une unité nationale fantasmée. Objet de toutes les craintes, et d'une profusion de discours pseudo savants, surmédiatisés (comme à l'image de la Marche pour l'Égalité et contre le Racisme en 1983, aussitôt rebaptisée par les médias et les politiques la « Marche des Beurs »), cet autre cristallise tous les regards et devient le centre de toutes les attentions. Dans ce brusque mouvement de l'invisibilité à la surexposition aux feux des projecteurs, les pères-ouvriers, figures de l'ombre à l'échine courbée qui s'épuisent dans les usines, les mines et chantiers de construction, sont poussés un peu plus dans l'oubli. Une décennie plus tard, au moment où surgissent d'autres représentations, celles façonnées par leurs propres enfants, la figure de père n'est déterrée que pour y être de nouveau désincarnée ; figure par excellence de l'absence, du silence, elle plane au-dessus d'un destin qui lui échappe.

Quelques exceptions demeurent toutefois, à l'image du théâtre de Moussa Lebkiti, auteur-acteur et fondateur du théâtre Nedjma, qui a d'emblée refusé l'étiquette « beur » et qui « s'est fait au fil des créations

(une quinzaine à ce jour) une place à part parmi les compagnies permanentes de théâtre méditerranéens en France » (Halley 1994 : 106). Dans son sillage, Nasser Djemaï fait naître une nouvelle scène où raisonnent de nouvelles voix. Ni monument aux morts, ni théâtre politique aux accents exaltés, la pièce de Djemaï se veut avant tout lieu de passage de l'inconnu vers le (re)connu. En ce sens, Djemaï ravive le flambeau jadis allumé par son illustre prédécesseur, Kateb Yacine, qui fut l'un des premiers, si ce n'est le premier, à faire vibrer la parole immigrée dans la performance théâtrale. Comme nous le signalent Angéline Escafré-Dublet (2008) de même que Jeanne Le Gallic (2010), l'expérience fondatrice de *Mohamed, prends ta valise* (1971), de Kateb Yacine, a créé un espace d'expression culturelle qui porte une dramaturgie du réel et du quotidien, opérant ainsi une « mise en présence de l'histoire quotidienne de nombreux immigrés algériens en France. [...] La scène théâtrale devient le lieu du récit de l'immigration algérienne à la première personne du pluriel » (Le Gallic 2010 : 155).

On retrouve ce souci du vécu et de la mise en présence du réel quotidien dans la pièce de Djemaï également. Mais s'il met en scène une expérience quotidienne, il l'aborde avant tout dans la catégorie de l'intime. La scène devient un espace de visibilité pour ce qui se cache au fond de l'âme, ce lien étroit, inavoué, par delà les frontières discursives et les ségrégations spatiales. Le lien étroit que l'immigré a tissé en silence, dans la pénombre, à cet espace de vie qu'il a fait sien depuis des années. Son attachement à son foyer, à cette France qu'il a aidé à construire, malaxée de ses mains, révèle davantage qu'un simple attachement sentimental de l'exilé en mal de repères. Il s'agit d'une revendication/appropriation légitime car ce coin de France est aussi le fruit de son dur labeur. Notons aussi que Djemaï n'emploie pas le terme surcodé « d'immigrés ». Il lui préfère le substantif « migrant », pour accentuer un mouvement, une trajectoire, un sillon creusé, une trace inscrite dans l'espace et dans le temps. Cette trace s'incarne dans la présence insolite de Martin dans cet espace jusqu'alors insoupçonné qui le révélera à lui-même. Elle s'incarne dans l'espace même du foyer, espace d'exclusion devenu, au fil du temps et sous le souffle de vie acharné de ces migrants, un espace de l'intime qui voit naître une nouvelle dynamique relationnelle, et familiale.

Mais l'illusion du provisoire ainsi brisée laisse également entrevoir le drame d'une vieillesse qui entraîne un état de vacance quasi insupportable (Sayad 1986). C'est à ce moment de libre vacation que

l'immigré ressent le plus fortement les contradictions qui pèsent sur sa vie et sa condition de « vieil » immigré. « La santé, les papiers, la mosquée. C'est tout ce qui reste » (Djemaï 2011a : 35) s'exclame Shériff dans cette formule elliptique qui résume à elle seule cette troublante absence-présence de ceux qui vieillissent en étant nulle part. L'émergence d'une vieillesse immigrée représenterait ainsi une autre mort sociale qui, en foyer, prend la voie de la réclusion solitaire et de la paupérisation. Le statut de vieil immigré, atopus, inclassable, indésirable, désigne une tranche de vie marginale, asociale, un sursis avant la mort, un « corps à corps avec la mort, une mort en deçà de la mort, une mort dans la vie » (Fanon 1952 : 245).

L'expérience de l'exil

Si la pièce *Invisibles* naît de l'exil, elle tente toutefois de le dépasser et de fonder son récit en dehors du cycle du manque, de la perte, de la rupture qui souvent accompagne une telle expérience. Ici, l'expérience de l'exil ne s'incarne pas dans une rétrospection douloureuse, mais se manifeste par la manière dont les événements sont perçus et rendus au présent. Le passé ne fait pas l'objet d'une performance visuelle mais est plutôt inscrit en filigrane dans la parole dialoguée ou le monologue des personnages. C'est dans un dialogue entre Martin et Driss que le spectateur apprend que El Hadj est totalement seul, sa famille étant repartie dans le pays d'origine et sa liaison avec Louise brutalement interrompue. De cette idylle secrète en pleine guerre d'Algérie naîtra un fils, Martin, dont il ne saura jamais rien. Un peu plus tard, quelle ne fut la surprise et le désarroi de Martin quand il apprend que son père El Hadj était engagé dans l'armée française, qu'il avait fait la guerre et « combattu contre son pays » (Djemaï 2011a : 52). Ainsi, le passé n'est pas représenté sur scène mais est plutôt rendu présent par la mémoire des personnages qui assument aussi l'imperfection de leur restitution ; comme l'avoue Driss à Martin à la fin de sa tirade, « le reste, je sais pas, je sais pas si El Hadj savait si Louise était enceinte ; je sais pas » (45). Affranchie du seul mandat de servir l'action, la parole dramatique se trouve ainsi libre de construire son récit scénique. Cette liberté s'illustre particulièrement dans les longs monologues remémoratifs de certains personnages où surgissent de façon fragmentée leurs souvenirs. Le monologue remémoratif a ceci de particulier qu'il fait basculer la barrière du temps

entre le passé et le présent et plonge le personnage et le spectateur dans une relation d'intimité forte où celui qui écoute n'est plus un simple témoin, mais se mue en confident privilégié. C'est par ce procédé que le spectateur perçoit l'intimité de ces hommes, de leur conscience jusqu'ici voilée d'un silence pudique. Le monologue convoque par la parole une arrière-scène cachée, pour établir un lien par delà le blanc monumental qui a tenu ces hommes à l'écart du reste de la communauté nationale. C'est ainsi que, dans une longue tirade où Driss s'adresse à Allah, le spectateur découvre son parcours chaotique, sa misère affective, les liens distendus avec sa femme et son fils restés au pays, sa bataille acharnée avec l'administration française pour faire valoir ses droits à la retraite.

Allah, excuse-moi, je sais c'est pas bien, mais s'il te plaît, juste je touche ma retraite. [...] Où est mon argent ? [...] Toujours, je prends ma valise et j'ai mal au ventre. Je dis, je vais les revoir. Je pense à mon fils et déjà je tremble. Lui et moi, c'est la guerre, on parle plus depuis longtemps. Ma femme, ça fait quarante ans elle me voit que juillet et août. [...] Dans mon cœur, je sais elle veut plus de moi.

(31)

Fragmentée, à la syntaxe hachée, elliptique, traduisant les traits de style et de vocabulaire de l'ouvrier illettré, la parole de Driss reste imprégnée d'une réalité concrète et sensible, et nous livre un discours et une expérience du vécu. Le passé, la vie occultée se mettent en scène, ou plutôt prennent corps dans le réalisme verbal du personnage, ancré dans une oralité réinventée qui encode une expérience culturelle bien particulière, celle du migrant déplacé, pétri dans l'exil, qui se taille une langue propre dans la langue française, et une place dans la société française. Le langage mis en scène dans cette nouvelle dramaturgie véhicule une charge émotive car il permet au personnage de recréer son histoire avec ses propres mots, des mots du quotidien, sans fioritures. Dans un autre tableau (t. 17), le personnage de Majid, entouré d'ombres, se remémore à voix haute une scène tragique de son enfance en Algérie où sa famille périt avec d'autres villageois dans une enfumade.

C'était juste après la guerre mondiale. [...] Quand ils sont arrivés, ils ont retrouvé nos traces, ils avaient repéré la grotte. D'abord, ils nous ont demandé de sortir mais on est restés silencieux. Y a eu un moment de silence, et d'un seul coup on a senti de la fumée. [...] J'entends encore les cris de tout le monde.

(46)

Le témoignage émouvant de Majid resurgit comme une confidence discrète faite au spectateur, une mémoire qui se libère du trauma passé dans une parole presque improvisée. En l'espace de quelques mots, le passé creuse le présent, l'étire, et l'approfondit. Le passé subsiste et s'inscrit ainsi en état de fragments dans un présent lui-même fragmenté. Ce détour par l'histoire coloniale, l'évocation de ses épisodes de violence, permet aussi de rattacher les récits en dérive de ces « chibanis » à l'histoire nationale de France, différant ainsi les discours officiels qui se complaisent à cantonner ces hommes à une histoire des migrations somme toute récente. L'ancrage de ces hommes dans l'histoire nationale se révèle plus lointain, plus profond, plus intime. Ces histoires en fragments, livrées au détour d'une tirade, constituent également une mémoire vivante, une mémoire aux prises avec la perte de l'histoire et l'ombre de la mort qui plane. Cette mémoire s'offre comme une énigme que le spectateur doit reconstituer en tissant les liens non seulement entre les différents éléments qui lui sont confiés mais aussi entre sa propre mémoire et celle qui se livre à lui sur scène.

Le récit du présent, lui, passe par le regard de ces vieillards, d'autant plus perçant qu'on ne les « voit » pas. Quand ils ne sont pas au foyer, ou à la mosquée, ils sont au parc, assis sur un banc et regardent la société se donner en spectacle devant eux. La situation d'exil met les personnages en situation d'observation, les dote même d'une acuité nouvelle apte à modifier les frontières du visible et du lisible. « Quand je suis sur mon banc », nous confie Majid dans un soliloque, « je vois ce que les autres ne voient pas. [...] Je suis au spectacle » (27). Par l'exercice de ce regard marginal s'opère un changement dans les cadres, les normes, et les modes de représentation. L'expérience de déracinement confère à la perception de ces vieillards une puissance de défamiliarisation et entraîne un processus de déterritorialisation/reterritorialisation. Le regard redessine une appropriation de l'espace en dehors de tout lien de propriété. Il restructure la perception du personnage et lui donne un sentiment d'appartenance au monde, déplaçant ainsi sa position initiale de marginalité. Par ce regard, le personnage recrée aussi un espace imaginaire, celui qui est référé seulement dans ses discours et n'est pas visible par le spectateur. Un espace où il recrée par la parole et le discours la société qui s'exhibe à lui et qu'il interprète à sa guise ; un espace où il peut se faire rieur, ouvertement moqueur, ou franchement critique. Ainsi qu'en témoigne cette scène au parc où Hamid, Driss et Sheriff, assis sur leur banc, voient une vieille femme voilée passer devant eux :

Driss : Elle est vieille, elle est bête, elle est moche.

Hamid : Heureusement, elle porte le voile, ça cache un peu.

Shériff : Son mari, ses enfants, tous à la prière, d'un seul coup...

Driss : Ils ont déjà la place au paradis, ils ont déjà acheté les places à Carrefour...

(40)

Cette scène suscite un rire franc qui semble établir une distance par rapport à la réalité rapportée et une complicité avec le spectateur en l'incitant à poser une interprétation à partir de ses propres connaissances et évidences culturelles. Mais a contrario, il peut aussi se lire comme un humour subversif qui vise le spectateur lui-même, incarnant sur scène ses propres aprioris, la partialité de ses propres repères, ses propres jugements. Ce rire parodique, capable de brouiller les frontières, introduit une ambivalence qui désamorce les schématisations simplistes et produit un renforcement de la capacité énonciative des personnages, leur conférant ainsi une dimension plus complexe.

Quand Martin arrive au foyer, lui aussi se sent en exil, étranger à cet espace dont il ne soupçonnait guère l'existence. Désorienté, Martin perd ses repères habituels, chancelle, s'évanouit. Happé par ce lieu, il peine à en sortir. Les échos de sa vie lui parviennent au loin, dans le murmure des voix acorpoelles, celles de sa mère et de ses amis, Emma et Guillaume. Peu à peu, il s'en détache, rompt avec les façades, avec les normes et références qui ont jusqu'alors jalonné son existence, pour se redécouvrir dans cet espace liminal. Cette « unhomely experience » lui donne l'impression d'être à la fois « in place and out of place » (Bhabha 1994 : 9). Ce qui est « unhomely », nous dit Homi Bhabha, est donc nécessairement désorientant, culturellement et psychologiquement, car il caractérise un profond sentiment d'aliénation et de fragmentation pressentie chez chaque individu et chaque peuple. Le concept de « unhomely » n'est donc point une condition, un état, une manière d'être au monde, mais un moment de désorientation qui enclenche un processus de réinscription, réadaptation et de reconnaissance. Cette désorientation est aussi l'occasion pour Martin de renouveler ses perceptions ; c'est le moment de rupture qui lui permet de se découvrir/se construire par delà les frontières. Quand il arrive au foyer, Martin est confronté à la présence/absence de son père. Privé de paroles et de mouvements, le corps gisant d'El Hadj n'opère plus comme un médium ou comme un langage scénique. Il devient sujet, et participe à l'épaisseur dramaturgique. Le corps est enjeu, mais aussi espace de représentation du tragique.

La dramaturgie convoque la réalité du corps d'El Hadj dans toute sa matérialité : le poids du passé, les conditions de vie sont portés à même le corps qui devient le témoin matériel, le témoin muet, d'une vie de dur labeur endurée par ceux-là qu'on ne voyait que comme des corps en performance, des corps en passage. Le corps d'El Hadj qui gît est ce qui constitue la trame dramatique du récit, ce qui rattache le passé au présent. Mais ce corps est aussi ce qui rattache Martin à son passé puisqu'il se fait mémoire, trace et dépositaire d'une histoire occultée.

La mère, quant à elle, est un corps absent relayé par une présence spectrale et une voix d'outre-tombe. Ce spectral sans corps s'incarne seulement dans un flot continu d'une voix remémorante qui n'a plus de repère ni dans le temps ni dans l'espace. Image d'une conscience fragmentée, la parole de la mère cherche à « remembrer » une histoire disloquée qui, à son tour, a produit une conscience fragmentée. « Entre [...] mon fils dans le royaume invisible des ombres. [...] Continue ton chemin vers l'autre rive, vers ton père, pour que s'accomplisse le destin » (Djemaï 2011a : 15). Le dramaturge élabore ainsi un espace théâtral investi par ce que Monique Borie (1997) nomme le « fantomal ». Ces figurations flottantes et incertaines replongent les personnages dans le temps et ouvrent un espace symbolique, lieu de passage où les morts peuvent revenir parler aux vivants et les guider. Dans la trame dramatique vient se coudre un dialogue fantasmatique des vivants avec les morts. L'ombre de la mère disparue fait ainsi le pont entre le passé et le présent. Son fantôme a quelque chose de la trace. Il ne livre pas une identité certaine et définitive ; il indique une présence, mais qui est aussi une absence. Ce qui s'y traduit c'est l'idée de vie comme une trace qui reste, qui se prolonge dans le présent. Dans cet entrelacs du visible et de l'invisible, Djemaï met également en scène ce jeu de présence et d'absence qu'est la mémoire. La scène devient pour ainsi dire « habitée » par la mémoire de la mère. Les autres ombres que l'on perçoit sur scène sont aussi des éruptions de la mémoire, des fantasmes et des rêves, notamment ceux de Martin. L'expérience somatique qui se joue sur scène est une manière de traduire le « unhomely », cette expérience d'étrangeté, d'inconfort qui désoriente Martin, traverse la scène et se réverbère dans la salle et au travers du spectateur. Le but en est ainsi de renverser les frontières qui se dressent entre nous et l'autre, entre espace privé et espace de performance public.

Pour un nouveau « chez-soi »

La notion de « home », d'un chez-soi, comme celle de « nation », conforte l'idée de stabilité, d'appartenance et de territorialisation. Elle est donc une fiction essentielle pour les questions identitaires, d'appartenance à une communauté imaginée, à une famille, une terre. Mais Homi Bhabha (1994) déstabilise ces périmètres sécuritaires, en montrant justement comment une telle notion n'est qu'une fiction, traversée par un courant fragmentaire, ébranlée de l'intérieur par ce qu'il nomme « unhomeliness ». La notion d'un chez-soi est en fait en constante transformation, en perpétuel devenir, ainsi qu'on le voit dans *Invisibles* qui met en scène, non pas la nostalgie d'un chez-soi perdu émanant d'êtres vieillissant entre deux rives, deux nations, deux langues, soupirant dans cette bande de silence qui les maintient entre la vie et la mort, mais plutôt ce que la notion de chez-soi signifie de pluralité, de transformations et d'ajustements continus. La scène s'imprègne d'une expérience humaine, qui se décline dans sa douceur et sa douleur, dans tout ce qu'elle a de digne et de tragique, de tendre et de poignant. Elle s'imprègne des rires de ces vieillards, de leurs chamaillades, soliloques, plaintes, luttes et menus plaisirs quotidiens. Au fil des répliques, l'on découvre qu'ils se sont reconstruit une nouvelle vie, qu'ils ont marqué de leur présence, de leur trace, l'espace qu'ils ont investi depuis leur arrivée en France, alors qu'ils restent invisibles au sein d'une société qui ne les a jamais regardés, ou plutôt qui n'a eu de cesse de les soustraire au regard. Leur expérience démontre la fiction de stabilité d'un chez-soi défini par des frontières. Le chez-soi est renégocié de l'intérieur, espace malléable au gré des rencontres et des expériences individuelles.

Majid, Hamid, El Hadj, Driss et Shériff ont renégocié une nouvelle communauté de partage dans l'intimité du foyer investi de leur présence, rituels, habitudes et interactions quotidiennes. Quand Martin leur propose de changer de lieu, d'aller dans un « endroit plus adapté » (Djemai 2011a : 55), d'une seule et même voix, les personnages se rebiffent. « On veut pas changer le quartier, on veut pas changer nos habitudes. Tout est bien réglé, faut pas déranger. Y a rien à dire. [...] C'est chez nous » (56-57). La notion de chez-soi se définit non plus par un lieu géographique, mais par le profond attachement émotionnel que ces hommes manifestent à l'égard de cette vie qu'ils ont construite en France et à cet espace devenu au fil du temps « topographie de l'être intime » (Bachelard 1961 :

18-19). Comme le soutient également Elizabeth Jones (2007), les espaces que nous habitons émotionnellement et physiquement jouent un rôle essentiel dans la redéfinition d'appartenance culturelle. Tout au long de la pièce, la notion de chez-soi est délogée de son socle idéologique, différée par de nouvelles performances, celle du rituel du quotidien, celle de la mémoire, celle de la relation. C'est dans la performance même que s'accomplit la notion d'un chez-soi, en faisant ainsi un concept fluide, dynamique.

Cette performance de gens ordinaires ancrés dans un quotidien ordinaire fait de petites joies et tracasseries vise notamment à différer les constructions discursives qui ont jusqu'alors nourri et façonné l'imaginaire national ; à savoir des discours qui font de ces hommes des éternels migrants, des ombres de passage, des âmes détachées de la France, ancrées dans un ailleurs lointain, de l'autre côté de la mer. La notion de « unhomey » en est elle-même ainsi différée, ébranlée par cette performance de la rencontre avec l'autre, avec son histoire, sa mémoire, son passé, son parcours et son quotidien aussi banal fut-il.

Surgit ainsi la disjonction entre le contemporain et l'histoire, entre le vécu et le discursif, entre le réel et le fantasmatique.

Par ailleurs, Djemaï n'a pas campé ses personnages dans un jeu de rôle fixe ; l'identité figée d'immigré postcolonial est déplacée. Chaque personnage est pluriel ; il n'est pas qu'un habitus de classe. Il s'accomplit dans les liens, perceptibles à des degrés divers, qu'il entretient avec les autres personnages et le monde qui l'entoure. « Ce qui importe », nous dit Djemaï, « c'est de voir vivre en direct ces chibanis, les voir se débrouiller avec leur quotidien, leurs petites habitudes, leurs manies, leurs phobies et tous ces réflexes conditionnés qui en disent tellement sur leur parcours » (2011b). Il ne s'agit pas ici de mimer l'hexis corporelle de ces vieux migrants ; il n'est pas question de jouer des corps mais plutôt de porter des paroles, des histoires de vie, et de représenter une condition humaine. Ce refus de figer la représentation et les individus est porté par le texte et la mise en scène. L'histoire ne repose pas tant sur une relation conflictuelle entre plusieurs entités psychologiquement déterminées que sur une mise en relation et en perspective de plusieurs niveaux de voix et d'histoires enchâssés les uns dans les autres. L'essentiel de l'action s'accomplit dans la parole, l'échange. Il n'y a pas véritablement de crise à dénouer. On note très peu de mouvements, de rebondissements, très peu de changements de décors, peu d'objets encombrants sur scène. L'emploi des déictiques du temps et

de l'espace vise à brouiller les frontières entre le foyer et la scène. Aucune identité n'est présentée comme stable ; les ombres, la présence spectrale de Louise, les voix acorporelles de Guillaume et Emma, le verbe haut en couleurs de ces vieillards bavards, l'exploration des territoires liminaires de la mort font surgir une scène constituée de fragments hétérogènes pour les coudre dans la trame d'un nouveau texte, au travers d'un mouvement fondateur que Jean-Pierre Sarrazac (2012) qualifierait de *rhapsodique*. La pulsion rhapsodique, nous dit Sarrazac, a une puissance d'hybridation. Elle assume les discordances et les interruptions ; elle suture ce qui a été démembré, déconstruit, pour le réinventer dans une forme nouvelle composée de tableaux hétérogènes qui se succèdent.

Le foyer tourné en scène où ils s'érigent en hôtes, nos hôtes, et nous convient dans l'intimité de leur modeste vie devient le lieu de performance d'une nouvelle hospitalité. La métaphore accueillant/ accueilli est ainsi renversée et la relation repensée, renégociée sur d'autres paradigmes. L'hospitalité devient elle-même un acte performatif qui structure de nouvelles relations intersubjectives. De cette relation, naît un modèle alternatif de proximité, qui à son tour permet l'émergence de nouvelles identités malléables, construites par de nouvelles pratiques et performances. L'hospitalité mise en scène avec l'arrivée de Martin dans le foyer ne se résume pas à une simple histoire d'exclusion-inclusion. La figure de l'arrivant, outre la surprise qu'elle génère, ouvre la voie à une nouvelle approche, une nouvelle temporalité de la relation et du rapprochement. Elle invite à un voyage à travers l'espace et le temps au cours duquel les frontières, loin de fonctionner comme des bornes, s'ouvrent sur un espace de rencontre et d'échange. Espace de communion qui rapproche ces migrants qui se sentent « comme des enfants perdus sans famille » (Djemaï 2011a : 44) et Martin, orphelin perdu sans père. Peu à peu, ces hommes en mal de liens affectifs se substituent à la figure de père pour Martin. Ils recréent ainsi une filiation par delà les frontières, l'histoire et les discours officiels.

Conclusion

La performance théâtrale conçue par Nasser Djemaï dans la pièce *Invisibles* (re)présente un lieu de mémoire, un lieu culturel où s'inscrit une expérience de vie. D'ailleurs, la pièce est basée sur un travail de

retranscription, d'assemblage et de réécriture de récits de vie recueillis par le dramaturge ; en ce sens, son écriture en devient plurielle. Dans l'instance spatio-temporelle éphémère du théâtre, ces récits reprennent vie, acquièrent une présence et une existence. Les identités performées ne sont plus liées à un espace ou groupe ethnique bien particulier ; elles s'accomplissent dans le présent, dans la relation qu'elles établissent entre performeur et spectateur, dans cet espace déterritorialisé qu'est la scène. En ce sens, la scène n'est plus perçue comme un espace exclusif, mais un espace de médiation qui s'ouvre sur/à d'autres territoires ; cet espace interstitiel, nous dit Josette Féral, est « *simultaneously integral and fragmented, it is transitional, a space of passage and crossing rather than a place of identification. It is a representation of those undefined zones, reterritorialized sites inhabited by individuals without stable points of reference* » (2007 : 59). Le théâtre, communauté de présence, est aussi le lieu où l'on traverse les frontières. Il devient un modèle moderne de l'hospitalité, un espace de création/créativité collective et individuelle, où chacun se (re)crée une relation, et en relation, à l'autre. En tant que performance, la pièce *Invisibles* affirme non seulement une présence mais aussi une prise de parole qui déstabilisent les fondements politiques et idéologiques dominants, et signalent une certaine vitalité. Elle se veut populaire, simple, accessible, directe. Elle définit un nouveau « partage du sensible » (Rancière 2000) en déplaçant les frontières. C'est une approche du théâtre comme l'avènement d'une communauté au sein de laquelle les fonctions et les rôles de chacun ne coïncident plus avec ceux construits et imposés par l'ordre social, et où l'on assiste à une « redistribution des espaces et des temps, des places et identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible » (12-13).

Références bibliographiques

- Bachelard, Gaston (1961) *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France. [Première édition : 1957]
- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*, Londres : Routledge.
- Bernardot, Marc (2008) « Camps d'étrangers, foyers de travailleurs, centres d'expulsion : Les lieux communs de l'immigré décolonisé », in *Cultures et Conflits*, n° 69, pp. 55-79.
- Borie, Monique (1997) *Le Fantôme, ou le théâtre qui doute : Essai*, Paris : Actes Sud.
- Derrida, Jacques (1993) *Spectres de Marx*, Paris : Galilée.
- Djemaï, Nasser (2011a) *Invisibles*, Paris : Actes Sud.

- Djemaï, Nasser (2011b) « Invisibles : Notes de mise en scène » : <<http://nasserdjemaï.com>>.
- Escafré-Dublet, Angéline (2008) « L'aventure de Mohamed, prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d'un théâtre de la contestation en milieu immigré (France-Algérie, 1972) » in Patrice Brasseur et Madelena Gonzalez (dirs.), *Théâtre des minorités, mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris : L'Harmattan, pp. 87-101.
- Fanon, Frantz (1952) « Le 'syndrome nord-africain' », in *Esprit*, n° 187, pp. 237-251.
- Féral, Josette (2007) « Every Transaction Conjures a New Boundary » in Janelle Reinelta et Joseph Roach (éds.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor : University of Michigan Press, pp. 49-66.
- Halley, Achmy (1994) « Du théâtre de l'immigration à la scène 'beur' : L'exemple du Théâtre Nedjma », in *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 73, pp. 103-106.
- Jones, Elizabeth (2007) *Spaces of Belonging : Home, Culture and Identity in 20th Century French Autobiography*, Amsterdam : Rodopi.
- Le Gallic, Jeanne (2010) « Le théâtre de l'immigration en France dans les années 1970 : Un espace de représentation et de témoignage », in *Synergies Algérie*, n° 10, pp. 153-164.
- Rancière, Jacques (2000) *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012) *Poétique du drame moderne*, Paris : Seuil.
- Sayad, Abdelmalek (1986) « La vacance comme pathologie de la condition immigrée : le cas de la retraite et de la pré-retraite », in *Gérontologie*, n° 60, pp. 37-55.
- Sayad, Abdelmalek (1999) *La Double Absence : Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris : Seuil.
- Sayad, Abdelmalek (2006) *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Paris : Raisons d'agir.